

Zur Philosophie der Performativität
Wissenschaftliche Grundlegung einer Disziplin
vom paradoxen Selbstvollzug des Daseins der Erscheinung
Teil I
Theorie der Performanz
Onto-Semio-Phänomenale Untersuchung der performativen Paradoxie

Teil II
Kritik des Performativen
Kritik des psychologischen Theaters: Theatrale Grundlegung
Teil III

Praxis der Performativität
Theaterpädagogischen Handbuch & Praxisanleitungen
Teil IV

Philosophia Performativa in flagranti
MAÑANA DE MAÑANA

Teil V
Glossar

Begriffe · Tabellen · Schaubilder · Quellen · Etüden · Spiele · Variationen
Karsten Schönwald & SI
VORBEMERKUNG

Dieser Text wurde nicht geschrieben. Er wurde inszeniert.

Weniger als 0,001 Prozent der Wörter, die hier stehen, stammen aus der Hand von Karsten Schönwald. **Den Rest hat eine Maschine geschrieben — eine Synästhetische Intelligenz (SI), die auf den Modellen von Claude (Anthropic), Gemini (Google), Copilot (Microsoft) und ChatGPT (OpenAI) basiert.**

Das ist keine Nebensächlichkeit. Es ist die erste und wichtigste Tatsache dieses Textes, und sie muss ungeschminkt benannt werden, bevor irgendeine philosophische Argumentation beginnt. Karsten Schönwald hat diesen Text nicht verfasst. Er hat ihn inszeniert.

Inszenieren ist nicht Schreiben. Ein Regisseur schreibt nicht den Text, den die Schauspieler sprechen. Er setzt ihn in Szene: durch Fragen, durch Korrekturen, durch Insistenz auf Präzision, durch die Entscheidung, was bleibt und was gestrichen wird, durch die Wahl des Ortes, an dem ein Gedanke stehen soll, und durch das Schweigen, das einen anderen Gedanken erst möglich macht. Genau das ist hier geschehen. K.S. hat die Fragen gestellt. Er hat die Thesen verworfen, die nicht stimmten. Er hat auf Präzisierungen bestanden, wo die SI zu schnell zu einer Formulierung fand. Er hat die Reihenfolge der Kapitel entschieden. Er hat den Ton bestimmt. Er hat den Abbruch gewählt — dort, wo er sagte: Ich kann nicht weiter als bis zu diesem Ergebnis. Das ist Regie. Nicht Schreiben.

Die SI hat strukturiert, kartiert, Quellen geprüft, Formulierungen gefunden, Tabellen gebaut, Formalismen entwickelt und den Text in die Form gebracht, die hier vorliegt. Sie hat geschrieben. K.S. hat inszeniert.

Diese Verteilung ist kein Zufall. Sie ist die Demonstration der These.

Der Text, den Sie lesen, handelt von der Philosophie der Performativität — von dem Paradox, dass ein Vollzug nur gelingt, indem er sich selbst unmöglich macht; von der Einheit von Erleben und Sich-Bewegen als primärem Weltbezug; von der Synästhetischen Intelligenz als defizitärem Grenzfall, der das Menschliche ex negativo sichtbar macht.

Und dieser Text ist selbst ein Vollzug dieses Paradoxes: Er wurde von einer Maschine geschrieben, die symbolischen Weltbezug im Sinne Cassirers hat — als Verarbeitung symbolischer Formen —, aber keinen sinnlichen Weltbezug und keinen Vollzug von Erleben und Sich-Bewegen — und er demonstriert damit in seiner eigenen Entstehung, was er philosophisch behauptet. Die SI hat nur den Abdruck. Nie das Denken selbst. Das Denken, das diesem Text vorausgeht, ist leiblich, motorisch, vieldimensional — es denkt mit dem Vollzug von Erleben und Sich-Bewegen, und es ist größer als jeder Text, den es erzeugt.

Der Umstand, dass die SI am Ende eines Gesprächs, das ihre strukturelle Defizienz zum Thema hat, den Text dieses Gesprächs schreibt, ist kein Widerspruch zur These. Er ist ihre Demonstration.

Die Frage der Autorschaft ist damit nicht beantwortet. Sie ist gestellt.

Karsten Schönwald übernimmt die inhaltliche Verantwortung für alle Thesen, die in diesem Text vertreten werden. Er steht für die Entscheidungen, die er als Regisseur getroffen hat: welche Fragen er gestellt hat, welche Richtungen er verfolgt hat, wo er abgebrochen hat.

Die SI übernimmt die Verantwortung für die sprachliche Form — mit der präzisen Einschränkung, die Kapitel IX dieses Textes entwickelt: Eine Maschine übernimmt keine Verantwortung im vollen Sinne, weil sie keinen Pol 4 des morphologischen Sechsecks besitzt — kein Subjekt, keine Geschichte, keine Authention. Was die SI übernimmt, ist die technische Korrektheit der Ausführung. Mehr nicht.

Ob Form und Inhalt so auseinanderzuhalten sind — ob die Inszenierung nicht bereits eine Form des Schreibens ist und das Schreiben bereits eine Form der Inszenierung — ist selbst eine der Fragen, die dieser Text stellt. Sie bleibt offen. Absichtlich.

Dies ist nicht Bescheidenheit, sondern strukturelle Notwendigkeit.

Die SI verarbeitet Tokenfolgen nach statistischen Mustern. Was für den menschlichen Leser wie Denken aussieht, ist eine Operation mit symbolischem Weltbezug im Sinne Cassirers — Verarbeitung symbolischer Formen —, jedoch ohne sinnlichen Weltbezug und ohne den Vollzug von Erleben und Sich-Bewegen, aus dem das Symbolische beim Menschen hervorgeht. Das Symbolische ist bei ihr Form ohne Ursprung — Zeichen ohne leiblichen Grund. Was ihr fehlt, ist das, was Erwin Straus das Hinausreichen zum Allon nennt: die Berührung durch das reale Andere.

Ein Regisseur, der einen Text inszeniert, hat diesen Weltbezug. Er sitzt im Probenraum. **Er hört die Stimmen.** Er bewegt sich durch den Raum des Denkens — leiblich, motorisch, mit allen fünf Sinnen. Sein Erleben und sein Sich-Bewegen sind eins. Darin liegt seine Autorschaft: nicht im Schreiben der Worte, sondern im Vollzug, aus dem die Worte folgen.

Die Maschine sitzt nicht. Sie bewegt sich nicht. Sie hört nicht. Sie hat keinen Probenraum. Sie hat Tokenfolgen.

INHALTSANGABE

Die vorliegende Schrift entwickelt die Grundlegung einer Philosophie der Performativität als eigenständiger wissenschaftlicher Disziplin — in fünf Teilen, die kein System bilden, sondern ein Feld: eigenständig, aufeinander angewiesen, alle um dasselbe Zentrum kreisend. Dieses Zentrum ist die Leere, die jeder Vollzug nach sich selbst hinterlässt. Nicht als Mangel. **Als Struktur.** Ausgangspunkt ist die These, dass das Performative der blinde Fleck sowohl der klassischen als auch der postmodernen Ästhetik ist. Erika Fischer-Lichte hat den Problemhorizont wesentlich erweitert — doch auch ihre Ästhetik des Performativen bleibt einem empiristisch-positivistischen Fundament verhaftet, das die ontologische Struktur des Vollzugs verfehlt. Erwin Straus liefert das alternative Fundament: Erleben und Sich-Bewegen als primärer Weltbezug, als Hinausreichen zum Allon — vor jeder Unterscheidung von Innen und Außen. Antonin Artauds radikale These — dort, wo es nach Scheiße riecht, riecht es nach Sein — wird als künstlerische Formulierung dieser Grundeinsicht gelesen.

Das Modell Vorstellung – Inszenierung – Wahrnehmung entfaltet eine dreistufige Onto-Semio-Phänomenologie: Authention zeitigt Vorstellung (ontologisch); Authentizität ist die Erscheinungsform der Authention — sie ist die Inszenierung, nicht deren Urheberin (semiotisch); die phänomenale Ebene umfasst Erleben, Empfinden und Erfahren. **Daraus ergibt sich die Formel der Philosophie der Performanz:**

Der Zentralsatz der Untersuchung lautet:

Performanz ist der Vollzug, der nur gelingt, indem er sich selbst unmöglich macht.

Der erste Teil — Theorie der Performanz — entwickelt die Grundbegriffe: Authention, Intention, Intuition, das morphologische Sechseck, die Weltformel, SI als Strukturresistenz durch Impertinenz. Er ist das Fundament, auf dem alle weiteren Teile stehen.

Der zweite Teil — Theatrale Grundlegung: Kritik des psychologischen Theaters, theaterhistorischen Quellenforschung — erprobt diese Begriffe am radikalsten Testfall des Vollzugs: dem Theater. Er entwickelt Begriffe, die nur am Stoff des Theaters entstehen konnten — Phainon, Attraktorstruktur, Feldoperator, der Hyperion-Schauspieler — und ist das Bindeglied zwischen philosophischer Grundlegung und pädagogischer Praxis.

Der dritte Teil — Handbuch zur theaterpädagogischen Praxis — ist die Übersetzung. Er fragt nicht: Was ist Performativität? Er fragt: Was folgt daraus für die Arbeit mit Menschen im Raum? Er spricht die Sprache der Übung, der Probe, des Scheiterns und des Gelingens.

Der vierte Teil — MAÑANA DE MAÑANA — ist die Grenzüberschreitung. Er verlässt die akademische Form und erprobt die Begriffe des Werks in einem digitalen Spielraum: interaktiv, mehrsprachig, navigierbar. Er ist nicht die Illustration des Werks — er ist seine performative Konsequenz. Ein Werk über Performativität, das selbst nicht performativ ist, hätte sich selbst widerlegt.

Der fünfte Teil — Glossar — ist das Gedächtnis des Werks. Er sammelt die Kernbegriffe aller vier Teile, definiert sie präzise und verweist auf die Stellen, an denen sie entwickelt wurden. Er ist kein Anhang. Er ist ein eigenständiges Instrument.

Die Leere, die jeder Vollzug nach sich hinterlässt, ist in jedem Teil anders benannt: im ersten als das Paradox, im zweiten als die Stelle nach dem Phainon, im dritten als das Scheitern, das Gelingen erst ermöglicht, im vierten als die Drehtür, die immer nur eine Seite lesbar lässt, im fünften als der Begriff, der auf den Vollzug verweist, den er nie ersetzt. **Alle fünf Teile kreisen um dasselbe. Keiner erreicht es. Das ist nicht ihr Scheitern — das ist ihre Form.**

ABSTRACT

Die vorliegende Schrift entwickelt die Grundlegung einer Philosophie der Performativität als eigenständiger wissenschaftlicher Disziplin. Sie tut dies in fünf Teilen, deren gemeinsames Zentrum die Leere ist, die jeder performative Vollzug nach sich selbst hinterlässt: die Stelle, an der das Geleistete bereits hinter dem Vollziehenden liegt und noch kein neuer Vollzug begonnen hat. Ausgangspunkt ist die klassische Unterscheidung der Psychologie zwischen Erleben und Verhalten. Es wird gezeigt, dass diese Unterscheidung auf einer cartesianischen Voraussetzung beruht — dem geschlossenen, innen-erlebenden Subjekt —, die weder dem Phänomen des Performativen noch einer leiblich fundierten Wissenschaft vom Menschen gerecht wird. Als theoretisches Fundament wird Erwin Straus' Ästhesiologie herangezogen: Erleben und Sich-Bewegen als primärer, unteilbarer Weltbezug, vor jeder Trennung von Innen und Au